RESUM I ABSTRACT

Aquest treball consta bàsicament de cinc apartats fonamentals, que són: el marc teòric, el recull de dades, l'anàlisi de les dades i finalment les meves conclusions i opinions personals.

En el marc teòric hi ha tota la informació tècnica que he recopilat durant el temps que ha durat la creació d'aquest treball i que és necessària en la posterior realització del meu projecte.

L'apartat del recull de les dades és això mateix, com un dietari on hi ha recopilada la manera de recollir les dades, els llocs on he anat o assistit, quines fonts he consultat...

Després, hi ha l'anàlisi de dades, que és l'explicació de com ho he fet per fer el guió adaptat, enumerant tots els passos, i també la relació entre la part teòrica i la part pràctica del treball (una mica com una comparació entre les dues parts).

Finalment, en la secció de les conclusions i l'opinió personal, hi ha les conclusions argumentades a partir de la informació dels altres apartats, i també una valoració personal del treball.

En un annex a part, hi ha la part pràctica del treball, és a dir, el guió fet per mi.

This project consists basically on five fundamental sections, which are: the theoretic framework, data collection, data analysis, and finally my conclusions and opinions.

In the theoretic framework there is all the technical information that I have been collecting during the making of this project and which is necessary for its development.

The section which collects data is like a diary where the way how I've collected data is collected , places where I've gone, which sources I've consulted...

Then , there is the data analysis, that's an explanation about what I have done to adapt the screenplay, listing all the steps and the connection between the theoretical and the practical parts of the project .

Finally, in the conclusions and personal opinions section, there are the argumented conclusions of the information from the other sections and a personal evaluation of the project and the work done.

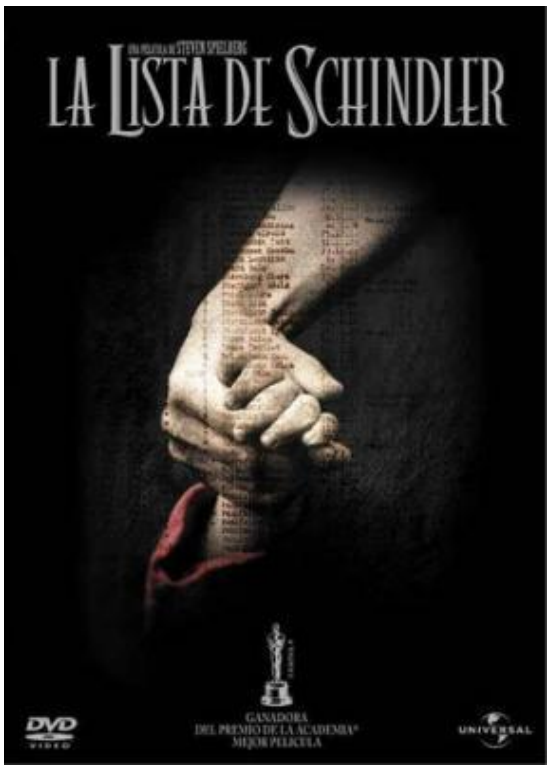
In a separate annex, there's the practical work, the script done by me.

Fotograma de "Viatge a la lluna", de Georges Méliès.

INTRODUCCIÓ

Els guions són tot un món a part. Quan hem d'escollir una pel·lícula per veure, la majoria de nosaltres ens fixem de seguida en quins són els actors que hi participen, en quin és el gènere i, alguns una mica més entesos, en qui l'ha dirigida. Si preguntes per qualsevol lloc (al carrer, en una biblioteca...) a persones normals, posem per cas, quins actors poden enumerar-te, et sorprendràs en veure la quantitat de noms que obtindràs, fins i tot noms que no havies sentit mai. Pel que fa als directors, qui més qui menys en sap com a mínim un parell, i si es pensa una mica, una persona una mica interessada en aquest tema te'n pot dir mitja dotzena de seguida. Però la crua realitat és que aquest partó es talla radicalment en arribar als guions. Pregunta a qualsevol que vulgui escoltar-te quants guionistes pot esmentar-te. Fes-te aquesta pregunta tu mateix. Ja ho has pensat? Ara fes el mateix amb els actors que coneixes. Et quadren les xifres? Doncs d'això mateix es queixen els guionistes d'avui en dia. Tothom coneix els actors, els directors... però els guionistes, que desenvolupen un paper importantíssim i crucial, qui els coneix?

Si encara no n'estàs del tot convençut, et posaré un exemple. La pel·lícula "La llista de Schindler". Els actors principals? Fàcil, Liam Neeson, Ralph Fiennes i Ben Kingsley. El director? Un dels més coneguts, Steven Spielberg. El guionista? Una pista: és el mateix guionista de "La missió impossible", "American Gangster", "Gangs of New York" i "Hannibal". Ja el tens? És Steven Zaillian, i ha guanyat un Òscar al millor guió per aquest mateix film que hem posat d'exemple.



Cartell de l'esmentada pel·lícula "La llista de Schindler".

Una de les raons per la qual he escollit fer el meu treball sobre tot el món dels guions és per la poca nomenada i el poc mèrit que se'ls

reconeix quan, a l'hora de la veritat, fan una feina llarga, complicada i imaginativa. Amb això no dic que els altres membres de l'equip no facin res i que el guionista ho faci tot, però que una part de la pel·lícula que veiem (els diàlegs, els canvis d'escena, la distribució de l'entorn...) és duta a terme per aquesta gent, que treballa una mica a l'ombra, ho hem de tenir en compte, ja que sense la seva contribució no seria possible la creació d'un bon film.

Un dels altres motius que m'ha mogut a treballar en aquest tema és el cinema. Sempre m'ha atret el cinema, i des que vaig saber que existia un "treball de recerca" i que el podíem fer del que volguéssim, vaig tenir clar que aquest seria el meu tema escollit, a no ser que em posessin moltes traves.

Tot i això, també tenia clar que no volia simplement fer un recull de dades sobre el cine i prou, sinó que havia d'haver-hi una part creativa per completar la informació.

Primer no sabia què podia fer, no se m'acudia res.

Vaig estar pensant durant un temps en traduir un guió original de l'anglès al català, ja que l'any que ve m'agradaria estudiar Traducció i Interpretació i així veia si m'esqueia o no. El que passa és que, si acabo fent això, ho hauré de fer tota la vida, així que vaig decidir descartar aquesta opció i buscar alguna cosa diferent.

La idea de fer alguna cosa relacionada amb guions em va quedar bastant interioritzada, i al final vaig decidir fer un guió, si bé no original, una adaptació literària.

Per fer aquest treball he seguit sobretot un mètode de recollida de dades basant-me en informació extreta de llibres, de xerrades, d'Internet i sobretot, de la meva pròpia experiència a l'hora d'escriure un guió, més que no pas a realitzar enquestes o fer experiments, ja que aquests sistemes no acabaven de lligar amb el meu tipus de treball.

El meu objectiu principal des del començament, ha sigut aprendre més sobre aquest setè art que és el cinema, un tema que m'apassiona, i després també descobrir més coses sobre aquestes increïbles persones que fan possible que avui en dia existeixi el bon cinema, però veient-ho des d'una òptica més propera.

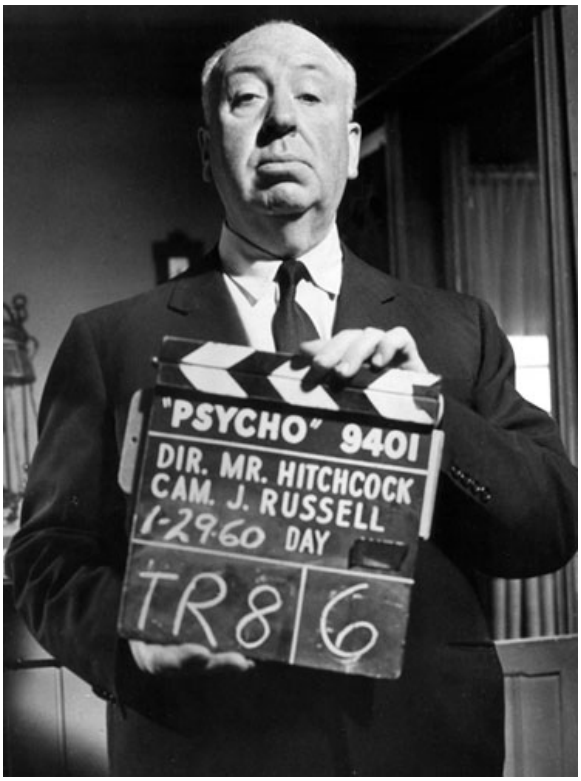
AGRAÏMENTS

Voldria donar les gràcies a la meva mare, ja que sense ella tot aquest projecte no hauria tirat endavant. És ella qui m'ha recolzat sempre en fer el que vull i el que m'agrada, trobant les coses bones de tot fins i tot quan no hi són.

M'agradaria donar les gràcies a tots els col·laboradors del projecte "Els Juliols a la UB", especialment a en Jaume Duran Castells, ja que amb les seves conferències em van acabar de convèncer sobre el meu treball i tot el que vaig aprendre allà m'ha servit per aplicar-ho al meu projecte.

Finalment, volia agrair a la meva tutora tota l'empenta que ha posat en el meu treball i l'esforç que sé que ha fet perquè jo pogués dur-lo a terme.

A tots, moltíssimes gràcies.



El gran Alfred Hitchcock.

MARC TEÒRIC

EL GUIÓ

Un guió és la forma escrita de qualsevol espectacle auditiu o visual (aplicat a teatre, cinema, televisió, ràdio...). Ha de constar de tres parts fonamentals:

Lógos- És la paraula, la forma que li donarem. És l'organització verbal d'un guió, l'estructura general.

Páthos- És el drama (humà). És la vida, l'acció, el conflicte quotidià que va creant esdeveniments. Fins i tot a la comèdia hi trobarem el páthos de l'humor.

Éthos- L'ètica, la moral. És el significat de la història, les seves implicacions (morals, polítiques...)

"*Sóc tan covard que fins que no tinc un bon guionista no vull fer una pel·lícula.*" [1]

Per a fer un bon guió hem de passar per cinc etapes bàsiques, que formen una estructura:

La idea:

El guió sorgeix sempre d'una idea, d'un fet que fa que tinguem la necessitat de fer-ne alguna cosa. Hi ha diferents maneres de qualificar una idea, per això tenim una classificació especial. D'aquesta classificació, que és la següent, en diem el "quadre d'idees" (idea original del senyor Lewis Herman, guionista):

Fotograma del film "Le chien andalou", de Luis Buñuel.

- Una idea seleccionada, quan l'obtenim dels nostres propis records o d'una vivència personal (fins i tot somniar despert). Ens surt de dins. Un clar exemple és "*Le chien andalou*" de Luis Buñuel, que

[1] Howard Hawks. Extret de la pàgina web: www.abcguionistas.com.

mescla el seu propi somni amb un de Dalí per crear l'argument del curtmetratge.

- Una idea verbalitzada, quan sorgeix d'allò que algú ens explica (anècdota, comentari, història...).

Cartell de la pel·lícula "Els millors anys de la nostra vida", de William Wyler.

- Una idea llegida, quan la idea la trobem en un diari, revista... Alguns l'anomenen "idea gratis" ja que l'agafem feta. Per exemple, la pel·lícula "*Els millors anys de la nostra vida"* (del guionista Sam Goldwin) va treure la idea d'una carta publicada en un diari.
- Una idea transformada, quan la idea neix d'una ficció, pel·lícula, llibre... prèviament escrits. Un autor aficionat copia, mentre que un autor professional roba i transforma. Per exemple, "*Memòries d'Àfrica"*.
- Una idea sol·licitada, quan està feta per encàrrec. Un productor, director, etc. dóna una idea i el guionista fa el guió a partir d'aquella proposta.

- Una idea buscada, quan la trobem després de fer un estudi sobre el que fa falta en aquell moment al mercat cinematogràfic. Un exemple d'aquest estil és "*Apocalypse Now"* (Francis Coppola).

La paraula:

Hi tenim l'*story-line*, que és la idea apuntada amb una sola frase. Un bon guió pot definir-se en una sola frase. Té com a màxim unes cinc línies, representa una síntesi de la història que posteriorment desenvoluparem, la qual hauria de constar d'aquestes parts:

- Presentació del conflicte (passa alguna cosa).

- Desenvolupament del conflicte (cal fer alguna cosa).
- Solució del conflicte (es fa alguna cosa).

Una *story-line* no és només una declaració o una qüestió sobre la vida, ni tampoc és només una moral sobre la nostra història.

Per exemple, la pel·lícula *La jove Jane Austen* (en anglès *Becoming Jane*, de Julian Jarrold) tindria l'story-line següent:

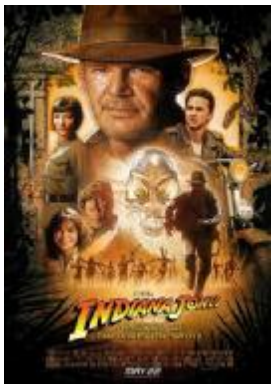
Ambientada a finals del segle XVIII, Jane Austen, una famosa escriptora, té una relació amb Thomas Langlois Lefroy,on, després de molts estira i arronses, es declaren el seu amor. Tot i voler estar junts, els és impossible per causes econòmiques. Tot i els esforços, acaben separats.

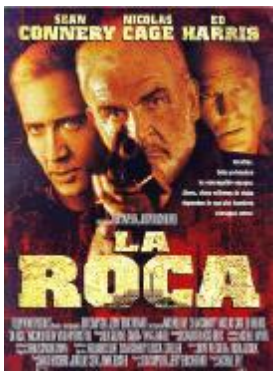
Cartell de la pel·lícula "la jove Jane Austen", de Julian Jarrold.

En aquest petit text hi trobem un plantejament del conflicte, un desenvolupant argumental i finalment la solució al problema.

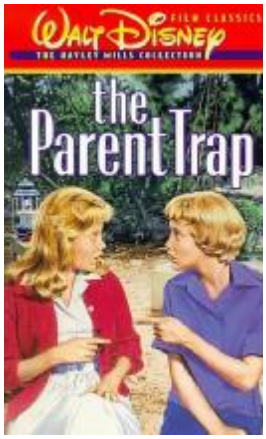
Podem classificar el nostre guió en diferents àmbits. Hem de tenir molt clar l'apartat al qual pertany la nostra ficció, tot i que podem combinar més d'un estil en un mateix guió. Podem trobar sis divisions per temes:

AVENTURES (pim-pam, acció, misteri,musical...) com ara *Indiana Jones, La Roca, La mòmia, Tras el corazón verde...*



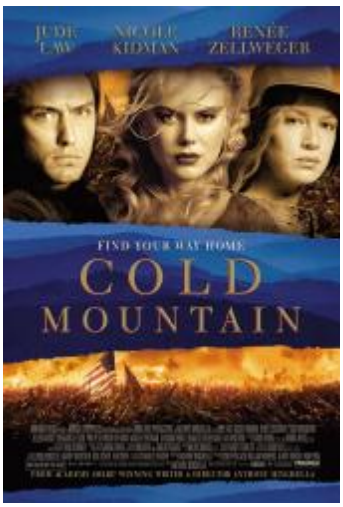


COMÈDIA (romàntica, musical, infantil- juvenil...) per exemple *Tu a Boston i jo a Califòrnia, Històries de Filadèlfia, Grease...*

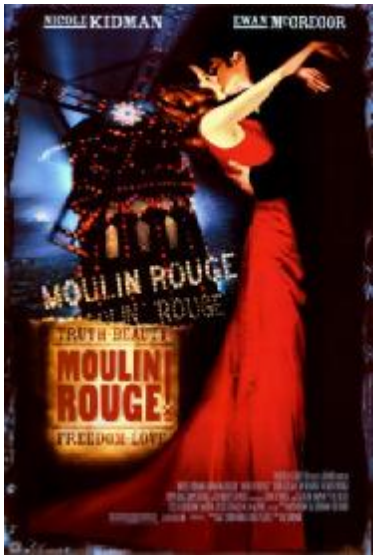


CRIM (psicològic, acció, social...) n'hi ha de tan bones com *Psicosis, JFK (cas obert)...*

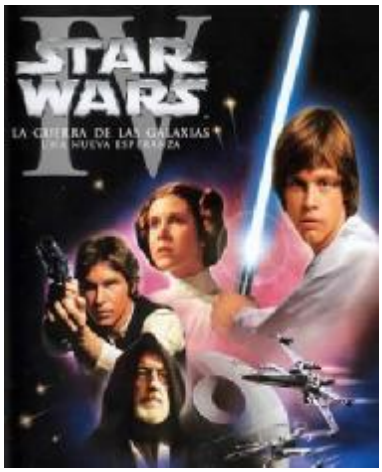
MELODRAMA (acció, aventura, detectius i misteri, assassinat, social, romàntic, guerra, musical, psicològic...) per exemple pel·lícules com *El club dels poetes morts, Cold mountain...*



DRAMA (romàntic, biogràfic, social, musical, religiós, històric, psicològic...) Com ara *Ghandi, Moulin rouge...*



ALTRES (fantasia, fantasia musical, ciència-ficció, farsa, terror, terror psicològic, documental, dibuixos, històric, sèries, educatiu, propagandístic, tragicomèdia, mut, eròtic...) amb films tan diferents com *La història interminable, La guerra de les galàxies, Dràcula, Una veritat incòmoda, La quimera d'or, Garganta profunda...*



L'argument o sinopsi :

Es desplega l'*stoy-line* i s'elabora l'argument. És aquesta desenvolupada en forma de text. Comencem a dissenyar els personatges, a localitzar la història en el temps i en l'espai... És important aquesta part perquè marca el perfil dels personatges i el curs de l'acció.

- Un argument ha de tenir de cinc a vint pàgines i ha de presentar temporalitat (la data en què comença la història, el desenvolupament... el pas del temps), localització (el lloc on passarà), curs de l'acció i perfil del personatge protagonista (personatge bàsic del nucli dramàtic principal).
- Un argument es fa per saber quina viabilitat té el projecte, mirant-nos la producció (es mira el cost de producció, que pot variar segons la creativitat que tingui el director), el mercat (s'analitza la quantitat de públic que hi assistirà, tot i que "d'una història ben explicada no se n'escapa ningú"), la viabilitat artística (disposició de personal tècnic, actors...) els autors (si l'argument és suficient, si l'autor té la capacitat per desenvolupar-lo, si s'escull el mitjà adient...)

Fotograma de la pel·lícula "Irma la dulce".

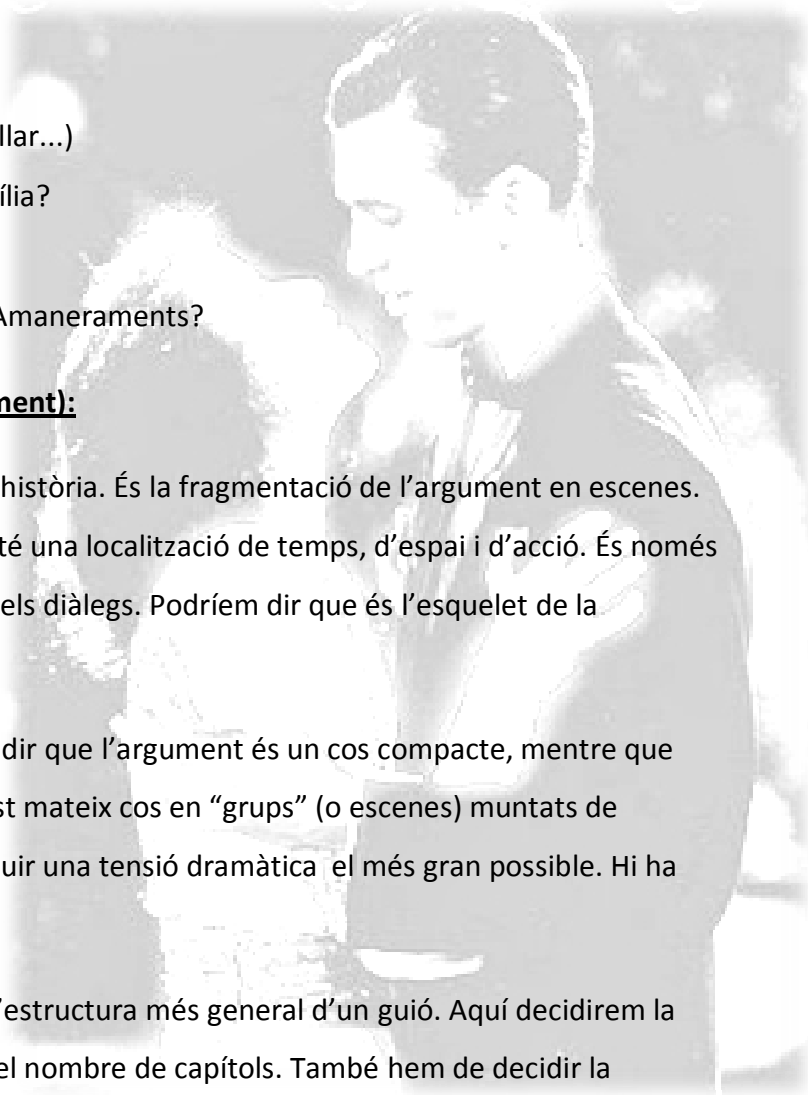
Hem de pensar també en el personatge principal, el protagonista. Hem de fer-lo de manera que s'adeqüi a la nostra història (o fer que la història s'emmotlli a ell); la seva manera de pensar s'ha de reflectir en la de parlar i de fer, mentre que els sentiments s'han de reflectir més en la manera com reacciona davant els conflictes; el nom que li posem també és important, ja que pot fer referència a

Un dels personatges de "V de Vendetta".

alguns trets del seu caràcter, aparença o fins i tot història personal (cada personatge, tot i ser fictici, té una història que l'ha fet com és i que pot ser important de cara al desenvolupament de la nostra ficció); ha de tenir valors morals i ètics, i també personals (pot ser maniàtic de l'ordre, obsessiu de la feina...) i ha d'estar proporcionat (no podem crear un personatge perfecte, ha de ser REAL, tenir defectes com tothom).

Ens hem de fer algunes preguntes bàsiques sobre el protagonista, ja que és un dels factors més importants de la nostra ficció:

- Com és el personatge? Descriu la seva personalitat.
- Com pensa i parla?
- On viu? Amb qui?
- Què fa per viure? (treballar...)
- Qui i com és la seva família?
- I els seus amics?
- Té alguna peculiaritat? Amaneraments?



<u>L'estructura (escaleta o tractament):</u>

És el **COM** explicarem la nostra història. És la fragmentació de l'argument en escenes. Cadascuna d'aquestes escenes té una localització de temps, d'espai i d'acció. És només una descripció, encara no hi ha els diàlegs. Podríem dir que és l'esquelet de la seqüència d'escenes.

Per entendre-ho millor, podem dir que l'argument és un cos compacte, mentre que l'estructura és la divisió d'aquest mateix cos en "grups" (o escenes) muntats de manera seqüencial per aconseguir una tensió dramàtica el més gran possible. Hi ha dos tipus d'estructura:

- <u>Macrostructura</u>: És l'estructura més general d'un guió. Aquí decidirem la durada de la ficció i el nombre de capítols. També hem de decidir la linealitat de la nostra història (*flash-back,* incursions en el futur, on serà el clímax, quines seran les escenes principals, etc.) Després d'això, hem d'unir les escenes entre elles. Anomenem *punt de partida* a la primera escena de la ficció, que és molt important, ja que (normalment) es presentarà el

problema que s'ha d'acabar resolent d'alguna manera al final. Aquí també és on aconseguirem arribar al públic o no.

- Microstructura: se centra en l'estructura de cada escena. Primer, se situa l'acció (lloc on passarà) i es van explicant els successos que es van desenvolupant (el personatge es mou, es tanca una finestra...)

Cartell del film " K- PAX" , dirigit per Iain Softley.

L'estructura més clàssica és la que divideix la pel·lícula en tres actes. En el primer acte hi trobem l'aparició del **conflicte** (exposició d'un problema); en el segon acte hi ha una **crisi** (una complicació del problema, un empitjorament de la situació...) i, finalment en el tercer acte hi trobem el clímax o **resolució**.

> *"La funció de la història és proporcionar conflicte i pressió perquè el personatge mostri, a través de les seves decisions, el seu jo més profund."* [2]

El primer tractament:

Els personatges es desenvolupen: qui són, com són i per què. En aquest moment ja hi ha diàleg, s'obren, es desenvolupen i es tanquen escenes. També hi posem les emocions, personalitat i problemes de cada personatge. És el guió final sense revisions, retocs ni correccions.

Hem de tenir clar en tot moment que la unitat dramàtica d'un guió és l'escena. El significat d'escena ha anat variant amb el temps. El significat més tradicional el va donar sir Edmund Chambers, que deia que l'escena és una part contínua de l'acció en una mateixa localització (aquesta idea també la va utilitzar Shakespeare); en el teatre francès en canvi, es considera escena el temps en el qual el protagonista és a l'escenari, per tant, quan aquest surt l'escena s'acaba, encara que l'acció continuï amb altres personatges més secundaris. Finalment, en l'escena més utilitzada actualment, l'anglesa, se separen una de l'altra pel lloc on són situades. Dins el primer tractament

[2] Robert Mckee. Extret de la pàgina web : www.abcguionistas.com .

també hem d'incloure coses fonamentals a l'hora de filmar, com per exemple, els moviments de la càmera. Una càmera treballa per *preses* (el temps en què es filma sense interrupció). La càmera no és un objecte estàtic. El seu moviment pot ser progressiu (si s'aproxima), regressiu (si s'aparta) o repetitiu (si repeteix el moviment). Hi ha dos tipus de plans, els fixes i en moviment. Els plans fixos principals són:

- Primer Pla (close up): És un pla que se centra en el detall (augmenta la intensitat del moment).
- Pla mitjà o americà: Veiem a una persona de cintura cap amunt (en alguns llocs es considera el pla americà com a una variant del pla mitjà, on l'enquadrament es fixa de genoll cap amunt.

L'actriu "Audrey Tautou" encarnant el paper d'Amelie en la pel·lícula que porta el mateix nom.

- Pla general: En aquest pla s'enquadren tots els personatges i tota l'escenografia.

Després hi ha els plans en moviment:

- Dolly shot: És un moviment de la càmera que es duu a terme amb l'aproximació o l'allunyament de l'objectiu, i també es pot moure de dalt a baix o perpendicularment a l'objecte. Quan es fa un *dolly in*, significa que la càmera s'aproxima molt a l'objecte. Quan es fa un *dolly out* hi ha un allunyament de l'objectiu. Finalment, si hi ha un *dolly back*, significa que la càmera recula, deixa l'escena i se'n va.
- Punt de vista: La càmera es situa a la mateixa alçada dels ulls del personatge. Fa l'efecte que estiguem veient l'escena des del seu punt de vista.
- Punt de vista subjectiu: Veiem l'escena com si fos a través dels ulls del personatge.

- Travelling shot: La càmera es mou de la mateixa manera i a la mateixa velocitat que ho fa el personatge o l'objecte al qual estem seguint. Hi ha molta sensació de moviment.
- Panoràmica: La càmera, movent-se d'un cantó a l'altre (de dreta a esquerra o a la inversa) lentament, així es dóna una visió general de l'ambient. (Paisatgístic)
- Process shot: Es projecta una escena prefilmada al darrera dels personatges, per exemple el paisatge que es veu per les finestres d'un cotxe en moviment.
- Pantalla partida: La pantalla queda dividida en dues parts. Per exemple, quan es veuen dues persones parlant-se a través del telèfon.

Fotograma de la pel·lícula "Confidències a mitjanit" amb Doris Day i Rock Hudson.

- Zoom: Aproximació ràpida de la càmera fins a fer un primer pla de l'objecte.
- Zoom lent: Igual que l'anterior però amb lentitud.
- Desenfocament: La càmera passa d'enfocar un objecte a enfocar-ne un altre, per la qual cosa el primer objecte queda desenfocat.
- Halo desenfocat: Es desenfoca tot el que hi ha al voltant de l'objecte principal per remarcar-lo.

Algunes observacions importants:

- La càmera s'ha de moure per algun motiu.
- Les indicacions dels plans només s'han de posar al guió si són imprescindibles. Si no, hem de deixar que el director ho decideixi.

En un guió també hem d'acotar-hi els efectes òptics. Els efectes òptics serveixen per puntuar una acció o per obrir i tancar una escena. Alguns efectes els podem aconseguir

per mitjà de la il·luminació(ja hi ha una persona encarregada d'això en un rodatge, així que si es pot evitar,millor deixar-ho a les seves mans), però la gran majoria els obtindrem gràcies a la càmera i a l'edició posterior de la filmació. Aquí veurem alguns dels efectes més usats:

- El tall: Quan passem d'una escena a una altra.
- El fade in: La imatge va apareixent des d'una pantalla primer fosca. Normalment ho utilitzem per obrir una escena.
- El fade out: Al contrari que l'anterior, la imatge es va ennegrint gradualment fins a fer-se un fosc.
- L'encadenat: Veiem una imatge que va quedant reemplaçada per una altra de la següent escena. S'utilitza sovint per indicar el pas del temps o fins i tot un flash-back.
- Congelat: Poc utilitzat, la imatge s'atura uns moments per emfatitzar un succés determinat.
- Càmera lenta: Els moviments van perdent velocitat i tot s'alenteix.

Dins el primer tractament també podem per fi dialogar les escenes que prèviament havíem narrat. Podem trobar soliloquis o monòlegs (on el personatge parla sense tenir cap dialogant), monòlegs interiors (on podem "sentir" els pensaments del personatge), la narració o veu en off (algú, que pot ser el personatge o no, ens fa una introducció o explicació dels fets per així poder tenir informació addicional que de l'altra manera no tindríem).

Està bé que dins el guió hi hagi acotacions sobre l'estat d'ànim del personatge (per exemple, si un personatge està nerviós o enfadat); també podem assenyalar un canvi en el to de la frase, perquè l'actor pugui saber que ha d'emfatitzar-la, posant (TO) abans que aquesta comenci; i també hem de puntualitzar si volem un moment de silenci o pausa en una frase, posant (PAUSA) allà on es desitgi, tot i que no és del tot necessari, podem posar-ho o no.

Hi ha uns quants tipus de diàleg que podem tenir en compte a l'hora de fer el nostre propi. Depenent del context podem utilitzar-ne un o un altre, i això donarà l'efecte que vulguem en aquell moment:

- Diàleg literari: Es centra en el text per ser llegit i no per a ser parlat. Té en compte totes les normes gramaticals. Un text per ser parlat té incorreccions gramaticals, ja que en un ambient col·loquial no es parla perfectament, sinó que cadascú té la seva parla pròpia. Per exemple: L'hi diré (enlloc de "li ho diré") o per (en comptes de "per a").
- Diàleg retallat: És un diàleg caracteritzat per la utilització d'unes frases molt curtes. És un tipus de diàleg ultra realista.
- Diàleg llarg: Quan el personatge fa un discurs o s'allarga molt, explicant les seves penes i els seus problemes. Cal evitar-lo si és possible.

Cartell del film "New York, NEW YORK".

- Diàleg clonat: Tots els personatges parlen igual, sense diferències de personalitat.
- Diàleg inconscient: S'utilitza quan hi ha una pèrdua del interès molt gran en l'argument. El personatge s'empatolla tot intentant fer-se entendre, però en realitat no té res a dir ni té cap sentiment a transmetre'ns.
- Diàleg introspectiu: És semblant a un monòleg però no és el mateix. És el "parlar sol". Són el que abans anomenàvem *aparts*. És un diàleg que hauríem d'evitar en la major part dels casos.

Cartell de la pel·lícula juvenil "Juno".

"El diàleg és com l'or; s'ha de gastar sàviament." [3]

També parlant de diàleg, hem de tenir en compte alguns aspectes que ens ajudaran en la bona realització d'un guió:

- Hem de tenir cura de no perdre el fil del diàleg,

[3] Sam Scribner. Extret de la pàgina web: www.abcguionistas.com .

hem de fer que sigui coherent. No podem fer que els nostres personatges, per exemple, expressin opinions o sentiments contraris en una escena que els que havien demostrat en l'anterior.

- En cinema és molt més important l'aspecte visual que no pas el verbal, per tant, si podem passar una informació visualment serà molt millor que no pas verbalment.
- Hem d'intentar presentar sempre els nostres personatges. Podem donar-ne informació per mitjà del diàleg, anar colant subtilment el que en vulguem dir.
- A cada escena hi ha un moment clímax, que s'ha de destacar d'alguna manera, per exemple, fent-hi indicacions o acotacions.
- Podem fer servir clixés o tics verbals per donar més personalitat a un personatge, però si se n'abusa, ens podem trobar amb un personatge grotesc i faltat de naturalitat. També podem fer patent l'accent del personatge, però no cal escriure exactament com es parla a les diferents zones, sinó que podem utilitzar les paraules típiques d'aquell lloc o algun tret molt representatiu de la seva parla. Pel que fa als parlars d'època, ens cal informar-nos bé per poder-los adaptar una mica als temps moderns, però sense perdre el carisma.
- Per a fer més emocionant un film, els personatges poden expressar-se entre línies amb altres personatges o amb el públic mateix. És un tipus de conversa gestual, per donar altres significats al que està dient.
- No hi ha cap norma ni regla que obligui als guionistes puntuar els seus textos. Tot i això és bastant recomanable fer-ho, ja que ajuda a donar ritme al llenguatge i a l'actor a interpretar millor el que està escrit.
- Sempre és millor un cara a cara que no pas una conversa telefònica. Hem d'intentar evitar-les, ja que sonen artificials.

Després d'haver passat per totes aquestes etapes, només ens falta fer un últim repàs al guió per assegurar-nos que tot és correcte, que no hi ha errades...etc.

Finalment, la nostra idea inicial ja està a punt per ser filmada.

Fotograma de la pel·lícula d’animació “Up!”, de Pixar.

[4] Rosan Dieho, extret de la pàgina web “www.abcguionistas.com”.

ADAPTACIÓ DE GUIONS

"Sé que no s'ha de dubtar a triturar el llibre per fer bon cinema." [5]

Més o menys un trenta o un quaranta per cent de la producció anual de pel·lícules que es fan a tot el món són basades en obres literàries. A part d'això, hi ha moltes pel·lícules que es basen en esdeveniments que han passat de veritat (reals) o en biografies. Més del vuitanta per cent dels films que han guanyat l'Òscar a la millor pel·lícula són adaptacions.

Dins els gèneres que podem escollir a l'hora d'adaptar, hi trobem principalment el teatre, les històries reals, els remakes i finalment, que és on ens centrarem, els llibres.

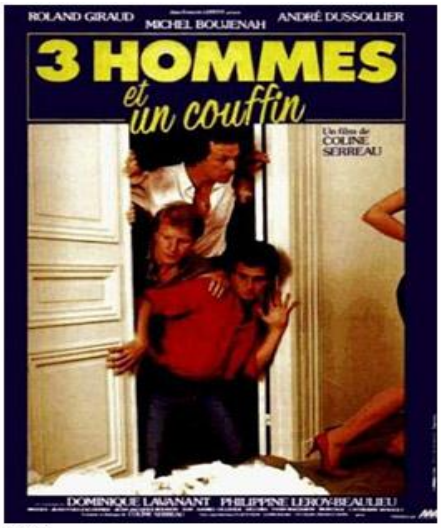
Encara que no ho sembli, adaptar una obra teatral per al cinema és bastant difícil. Això es deu al fet que en el teatre hi ha uns factors que el fan especial i únic. Per exemple, la interacció entre l'actor i el públic. Es vulgui o no, sempre hi és. Et quedes atrapat dins la sala, sentint tu també l'energia que desprenen els actors. I és que un bon actor de teatre ha de ser molt més vital i enèrgic que no pas un de cinema. El teatre és diferent del cinema perquè és com la música o la dansa; és, en certa manera, una cosa efímera. El teatre no té la necessitat de ser realista. El cinema és un art molt visual. En determinades escenes no és ni necessari que hi hagi un diàleg. En el teatre en canvi, la parla ho és tot. És per això que és tan difícil.

Quan volem fer una història basada en fets reals, podem tirar per a dos camins. Podem fer o una biografia o bé explicar un succés real. En el primer cas ens hem de pensar en quina o quines parts de la vida d'una persona ens volem centrar. Per exemple, no seria gaire interessant una pel·lícula que parlés de la vida privada o amorosa de Ghandi, perquè això no és el més destacable que va fer. En canvi, si fem un film sobre la seva història de cara a la religió i a la idea que tenia de les persones, tenim molt de guanyat. Si volem adaptar una història real, en canvi, ens serà una mica més fàcil, ja que sovint ja tenim el fil argumental mig fet i un objectiu, que és el punt clau de tota bona història. Sempre podem canviar coses que no ens agradin, o potser ens hi obligaran de

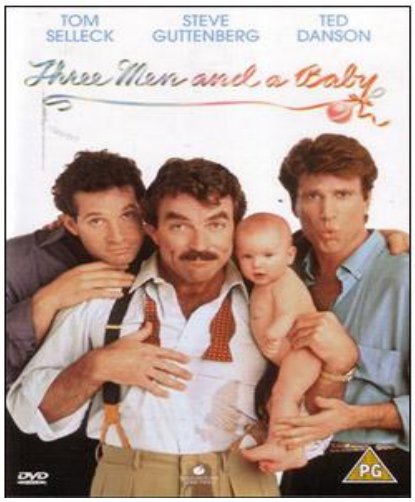
[5] Jean-Christophe Grangé. Extret de la página web: www.abcguionistas.com .

cara a la comercialitat de la posterior pel·lícula, i no només en aquest apartat, sinó que amb tots ens hi podem trobar.

Pel que fa als remakes (adaptacions d'una pel·lícula a una altra), en tenim tres tipus bàsics avui en dia: els remakes de pel·lícules clàssiques americanes,les versions americanes de pel·lícules estrangeres i llargmetratges que provenen de curtmetratges. Normalment es fa per actualitzar una història, per a poder-la veure un altre cop però en els temps que corren ara.



© DR



A l'esquerra, el cartell del film francès "Trois hommes et un couffin" (Tres solters i un biberó). A la dreta, el remake americà "Three men and a baby" (Tres homes i un nadó).

"Reescriure és la part més dura. Si trobo un guionista que reescrigui un guió i el deixi millor, sé que he trobat un bon guionista" [6]

A l'hora d'escollir el llibre, obra de teatre, notícia... que volem guionitzar, hem de tenir-ne en compte la llargada. Si la nostra idea és fer un llarg metratge, hem de valorar si ens caldrà afegir o bé suprimir fragments i escenes al nostre "script". Si tenim un llibre d'unes cinquanta o setanta pàgines, haurem d'afegir personatges secundaris, enredar una mica la troca (normalment els fils argumentals de les novel·les curtes són bastant simples) o fins i tot donar més protagonisme a un personatge que al llibre és secundari. D'altra banda, si tenim un llibre llarg i hem de fer-ne un guió, haurem de retocar la història per poder-la fer cabre en una pel·lícula de dues hores. Per exemple, "El que el vent s'endugué". És un film de 224 minuts (el que és tres hores i escaig). Això és molt, tractant-se d'una pel·lícula, però és que el llibre que porta el mateix nom té més de mil pàgines. Mentre que al llibre es dóna importància a la vida "surenya" que tenen els personatges, al film això passa bastant desapercebut, emfatitzant més les

[6] John Wirth. Extret de la pàgina web: www.abcguionistas.com .

emocions dels personatges i donant-los més protagonisme. Al llibre "*Desdejuni a can Tiffany*", el personatge masculí principal és homosexual, i la relació entre ell i la protagonista és d'amistat. Per això ella al final marxa. A la pel·lícula en canvi, per tenir més ganxo, existeix una relació amorosa entre els dos personatges, i al final ella es queda. Això fa que el film no sigui tan profund com el llibre.

Liza Minnelli a la pel·lícula "Cabaret".

En una pel·lícula, podem ensenyar amb pocs fotogrames el que amb un llibre trigaríem pàgines i pàgines a descriure. Si volem, per exemple, descriure una cadira, al llibre haurem d'explicar que és de fusta, que és de quatre potes però que coixeja d'una, que l'encoixinat està estripat per una punta i s'entreveu el farciment,etc. mentre que en el cinema, podem captar la idea en un sol instant i això, és molt important tenir-ho present.

En una novel·la, els fets ens són explicats de manera seqüencial, és a dir, que només podem veure el que se'ns està explicant en aquell precís moment. En el cinema en canvi, diverses accions poden ésser dutes a terme al mateix temps. Això vol dir que tot passa de manera més concentrada i més ràpidament, per això cada escena d'una pel·lícula és fonamental (segons bastants guionistes i entesos en cinema, si una escena no desvela cap part de l'entrellat argumental, aquesta mateixa escena passa a ser innecessària i per tant, s'elimina.).

En certa manera, el narrador d'una novel·la ens fa la funció de guia. Ens va conduint per l'argument i ens va donant detalls que tots sols no podríem aconseguir. El mateix fa la càmera en el cinema, ja que ens dóna les informacions addicionals que necessitem.

Per començar a escriure una història ens hem de centrar a buscar una meta, un objectiu. La gran majoria de les pel·lícules (per no dir totes), sobretot les americanes, posen com a base un objectiu a aconseguir i després, a partir d'aquesta línia recta que

va de principi a final, van sorgint ramificacions per fer el film més entretingut i per donar més dimensionalitat (volum) a la història.

En algunes històries, però, trobar el fil argumental és difícil. Llavors hem de fer-nos les següents preguntes: “Quin és el problema que s’ha de resoldre?” (al resoldre el problema s’acaba la història), “Què fan els personatges per resoldre el problema?” (això és més o menys la meitat de la història) i “quan es fa evident el problema?” (que correspon al principi de la història), quan descobrim quin és el problema que, d’alguna manera, fa la funció argumental que potser és una mica minsa en determinats casos, ja tenim, més o menys, una trama que relatar.

Sempre que creem una història hem de dividir-la en tres grans parts, o tres grans actes:

- En el primer acte, es fa una introducció a la història que tenim per davant, un plantejament de la situació. (normalment) es presenten els personatges, si més no els principals, s’explica el problema...
- En la segona part, hi ha un desenvolupament de la situació. La situació abans plantejada en la primera part es va succeint; també es van establint les relacions entre personatges i se’n van descobrint aspectes desconeguts fins ara. El conflicte es desenrotlla i anem veient com aquests personatges intenten resoldre’l .
- Finalment, al tercer acte, s’acaben de desenvolupar totes les situacions dels altres actes i arriben a una conclusió, a un final. L’espectador pot veure les conseqüències que tenen les accions que s’han dut a terme al segon acte.

Al final de cada ficció hi ha una escena en què tot conclou: o s’assoleixen els objectius, o se soluciona el problema... o bé, que passa alguna cosa transcendental. És el moment pel qual ens van preparant durant tota la pel·lícula, el moment de més tensió i emoció, quan les preguntes queden respostes i els fronts oberts queden lligats. D’aquesta escena o grupet d’escenes, en diem “**clímax**”. Hem d’anar molt en compte a l’hora de buscar aquest moment en una novel·la, ja que al cinema acostuma a ser al final, però a les narracions en canvi no és una cosa tan usual.

Fotograma de l'escena final de la pel·lícula "Slumdog Millionaire"

"La clau d'un bon guió és un desenllaç que sàpiga sorprendre, però que a la vegada sigui inevitable. És a dir, que sorprengui però que l'espectador conclogui que no podia acabar de cap altra manera." [7]

Com hi ha un clímax al final de cada pel·lícula, també hi ha un "**catalitzador**" en cada principi. Utilitzem en aquest cas la paraula catalitzador per referir-nos a l'escena on es planteja el problema que s'ha de solucionar durant la resta del film. Per tant, és una escena importantíssima que hem de tenir molt clara quan comencem a redactar la nostra història. Normalment, el catalitzador es troba abans de la vintena de pàgines d'un guió. Fins que apareix, no tenim clar quin és l'argument, i a partir d'aquesta escena tenim l'objectiu fixat per poder passar al segon acte (amb això no vull dir que després d'aquesta escena es passi al segon acte; d'això, ara en parlarem).

Fotograma de "La finestra indiscreta", amb Grace Kelly i James Stewart.

Les escenes de transició són les escenes que enllacen un acte amb un altre. Són les escenes on es veu el canvi que pateix l'argument.

Quan es vol adaptar un

[7] Daniel Tuabu. Extret de la pàgina web: www.abcguionistas.com .

llibre, no ens ho trobarem tot fet, com és lògic. És gairebé segur que haurem de fer canvis en l'argument. Normalment hem de fer dos tipus de canvis; o afegir interès i emoció o simplificar una mica la història:

- Per a donar més emoció a un argument, podem filtrar-hi una història d'amor. Aquest és el cas, per exemple, de la pel·lícula "La finestra indiscreta", d'Alfred Hithcock. Està inspirada en un llibre, en anglès "*It Had to Be Murder"* on no hi ha cap romanç a la trama. En el film, en canvi, un gran pes argumental cau en la relació que tenen James Stewart i Grace Kelly. També podem fer altres canvis, com per exemple la professió d'algun dels personatges, o la seva vida social. Fins i tot podem canviar les seves inclinacions sexuals o la seva família.
- En un llibre, podem enredar l'argument molt més que en una pel·lícula. Això es deu al fet que tenim molt més temps per fer-ho, i si és necessari, el lector pot tornar enrere i rellegir-se les parts que no li hagin quedat clares. A més, com també passa al teatre, en una novel·la hi ha molt diàleg. En el cinema en canvi, algunes de les accions que se succeeixen són visuals, i l'excés de diàlegs i monòlegs acaben per fer una pel·lícula carregada i pesada. És per això que en molts casos haurem de simplificar la trama, fent, com ja he dit molt abans, una reducció de personatges o eliminant subtrames que es ramifiquen de la trama principal. Així aconseguirem un bon guió que serà apte per al cinema.

Els personatges

Quan parlem d'adaptacions, els personatges ja han estat creats; per tant, ens estalviem una part de la feina considerable. Tot i així, haurem de seleccionar els personatges, ja que en les novel·les acostuma a haver-n'hi molts més

Robert De Niro dóna vida al carismàtic protagonista de "Taxi Driver".

que a les pel·lícules, si més no secundaris. Per tenir un bon personatge potser haurem fins i tot de barrejar-ne dos o tres , o donar el rol protagonista a un personatge secundari. És gairebé segur que haurem d'eliminar alguns personatges. El que no podem fer és eliminar el que menys ens agradi i deixar el que ens caigui millor. Hem de tenir molt en compte quin personatge és el més escaient per la nostra història, i quin és el més funcional, encara que no ens agradi massa. Però bé, el primer que hem de fer és trobar el personatge protagonista que, com ja hem dit, no té per què ser el mateix que el del llibre. Ens serà molt més fàcil adaptar si a més el protagonista agafa també el rol de narrador, ja que després no ens hem d'inventar altres personatges que desenvolupin aquesta tasca.

"No pots preguntar-te què és més important, si la trama o el personatge, perquè són la mateixa cosa." [8]

Robin Wiliiams interpretant a la Sra. Doubtfire, a la pel·lícula que porta aquest mateix nom.

[8] Robert Mckee, extret de la pàgina web "www.abcguionistas.com".

Una norma que hem de seguir sempre és que cada personatge ha de tenir la seva funció en la història. Hi ha quatre funcions bàsiques que poden dur a terme els personatges. Un personatge pot desenvolupar més d'una funció. Si hi ha un personatge que no fa cap de les quatre funcions dins la història, ens hem de plantejar d'eliminar-lo. Pel contrari, si hi ha més d'un personatge fent la mateixa funció, podem fusionar-los i combinar-los. Les quatre funcions bàsiques dels personatges són:

- Explicar la història: Aquesta és la funció bàsica del protagonista i l'antagonista (que són els que plantegen el conflicte) i de d'altres personatges que actuen de catalitzadors (donen informació o fan accions per tirar endavant l'argument.) Els personatges que fan aquesta tasca són els principals, als que anomenem actius. Ells fan que la història sigui possible.

Alfredo i Totó són els dos protagonistes de la pel·lícula "Cinema Paradiso".

- Desvetllar-nos al personatge: Aquesta funció és opcional, ja que no en totes les pel·lícules és necessària. Els personatges que fan aquesta funció ens ajuden a descobrir més coses sobre el protagonista. Per exemple, el personatge de qui s'enamora aquest protagonista ens fa aquesta funció, ja que gràcies a ell sabrem coses sobre el protagonista.
- Explicar-nos el tema: Acostumen a ser personatges molt secundaris que en alguns casos literaris ni tan sols tenen un enllaç amb la història. Són com uns comentaristes que donen informacions addicionals, com per exemple el context històric en què ocorre la història. En un film però, és important que aquests comentaristes tinguin alguna relació, per petita que sigui, amb la història.
- Fer ambient: Aquests són els personatges que és recorden, els que fan de cirereta del pastís de la pel·lícula. Acostumen a fer altres funcions a més. Hem de provar de conservar-los, ja que donen més ganxo al film. A més, un lector buscarà sempre aquest personatge a la gran pantalla després. Per exemple, el paper de Rowan Atkinson a "Quatre bodes i un funeral".

Rowan Atkinson fent de capellà maldestre a "Quatre bodes i un funeral".

Com decidir qui se'n va

Podem tenir molts personatges secundaris, dels quals no cal recordar el nom; ara, de personatges principals (protagonistes) hauríem de tenir-ne, per anar bé, no més de set. Això és per una raó molt senzilla. En una pel·lícula de dues hores, ens resultarà molt difícil seguir el fil individual de cada personatge. Tothom o gairebé tothom ha vist una d'aquelles típiques pel·lícules (normalment d'intriga) en què no saps mai qui és qui, no et recordes dels noms de cada personatge i per tan et confons i acabes sense entendre l'argument. Un exemple d'aquest tipus de ficcions és per exemple, l'última estrena que he anat a veure al cinema, passada en castellà amb el nom de "*Centurión*".

Cartell de l'esmentada pel·lícula "Centurión".

Vaig entrar a la sala sense saber el nom de cap personatge i vaig sortir amb la mateixa sensació, ja que hi havia tants personatges que tenien el mateix nivell d'importància, que efectuaven el mateix rol dins l'argument i també que tenien noms tan poc usuals que no vaig ni poder-me plànyer de la mort de cap d'ells, perquè no hi havia pogut establir cap tipus d'empatia. És per això que hem de vigilar a l'hora d'adaptar els personatges.

Barregem

Combinar personatges no significa únicament fusionar dos personatges en un de sol i atorgar-li les qualitats dels dos personatges originals. Simplement, podem eliminar un dels dos personatges i, a l'altre, donar-li la funció del que hem eliminat. També podem atribuir-li diàlegs o característiques que hauria d'haver fet el personatge suprimit. Tot això ho fem lògicament per retallar una mica el repertori de personatges que tenim.

El “guapo”, el carismàtic i el dolent

Perquè un film tingui èxit i sigui comercial, un personatge principal atractiu i simpàtic ens serà de molta ajuda. Aquest és el truquet que fan servir moltes pel·lícules americanes per obtenir més ganxo i tenir un suport per un argument dèbil.

François Pignon és un dels personatges protagonistes de “El sopar dels idiotes”.

Tot i així no cal complir sempre aquesta norma. Apartem-nos del cinema per un moment i parlem d’un personatge de sèrie: al Doctor House.

Hugh Laurie és l’actor que dóna vida al Dr. House.

El Doctor House és impresentable, esquerp, bast, rude, cínic, fatxenda, insulta i menysprea a tota la gent del seu entorn. Però l’audiència l’adora. És un personatge molt carismàtic, que trenca esquemes, que és diferent a tot el que s’havia vist fins ara. Amb el seu humor negre es guanya el públic d’una manera que pocs personatge podran aconseguir mai. Ell, en una escena farà més riure i enganxarà molt més que no pas el personatge de Jim Carrey a “*Dos tontos muy tontos*” durant tota la pel·lícula.

Finalment, si seguim més o menys totes aquestes normes, tindrem uns bons personatges que ens ajudaran a que el nostre film sigui més estable i entretingut i que sobretot, tingui una bona base.

Fotograma de la pel·lícula "Shakespeare in love".

[9] César Benítez, extret de la pàgina web "www.abcguionistas.com".

RECULL DE LES DADES

Aquest treball, tot i tenir com a part principal la creació d'un guió, també consta d'un marc teòric extens i bastant variat.

Vaig decidir no abordar directament amb el tema de l'adaptació, que és el més primordial, i començar amb una mena d'introducció general en el món del guió.

Vaig inscriure'm i vaig assistir a unes xerrades que promou cada any la Universitat de Barcelona, i vaig tenir la sort que enguany les fessin a Berga i tractessin sobre el món del cine i els guions. Eren titulades "La ficció cinematogràfica avui".

Tot i que no totes les xerrades tenien a veure amb el meu treball (n'hi havia una que parlava sobre videojocs, una altra sobre animació...) va ser una setmana molt instructiva i sobretot molt profitosa, ja no només de cara al projecte sinó pel meu propi interès i cultura.

La meva tutora també m'ha deixat molts llibres sobre cinema, guions i adaptació que m'han sigut molt útils. La majoria de material exposat al marc teòric l'he extret d'aquests llibres i dels que he agafat de la Biblioteca Municipal de Berga, que també m'han servit molt per completar alguns punts fluixos de la investigació.

Encara que sembli una ximpleria, el fet de mirar moltes pel·lícules durant la producció del treball també m'ha servit de molt, ja que aprens a veure-la d'una forma diferent, fixant-te en els diàlegs, en els canvis d'escena, en els talls...

Una altra cosa que vaig fer va ser descarregar-me un guió original (de la xarxa), de la pel·lícula "Big Fish" i, mentre mirava la pel·lícula, vaig anar llegint el guió. Això és potser una de les coses que més m'ha servit per fer la part pràctica, per veure com es resolen les escenes escrites un cop es passen a la pantalla.

Quan cursava l'últim any d'educació secundària obligatòria (la ESO) vaig fer un crèdit de cinema, amb la mateixa professora que m'ha fet de tutora ara del treball. Els apunts que vaig prendre aquell any també m'han servit per acabar d'arrodonir la feina.

ANÀLISI DE LES DADES

Em va costar moltíssim començar a fer el guió. Això és perquè, tot i que tenia un marc teòric que entenia a la perfecció i que parlava sobre guions... enlloc deia en quina estructura t'havies de basar per fer-ne un. Per més que vaig buscar en llibres, no en trobava cap sobre com podia plasmar la pràctica de tota la teòrica que havia estat aprenent. L'única referència que tenia era un guió (el que ja he esmentat abans de la pel·lícula "Big Fish") ja fet.

Després d'un temps buscant i pensant com podia fer un guió, vaig trobar la solució a la pàgina web "www.abcguionistas.com", on hi ha penjada una plantilla en format Word per a principiants que volen iniciar-se en l'art d'escriure guions.

Segons els col·laboradors de la pàgina web (gent de bastant renom) aquesta plantilla està molt ben feta, ja que, a part de facilitar-te molt la feina, també t'ajuda a saber com s'ha d'estructurar el guió. Citant la informació que ens en donen *"En l'anomenada plantilla es respecten els marges, el tipus de lletra i la nomenclatura per escriure guions..."* .

L'ús d'aquest tipus de format és molt senzill, i l'estructura d'un guió en el fons és molt simple. Aquí veiem un exemple d'aquesta plantilla:

```
1    EXTERIOR. ENCAPÇALAMENT NUMERAT – DIA [1]

    Exemple d'una descripció. Exemple d'una descripció.
    Exemple d'una descripció.   [2]

                    PERSONATGE A   [3]
              (acotació)   [4]
        Diàleg. Diàleg. Diàleg. Diàleg.
        Diàleg. Diàleg. Diàleg.  □

                    PERSONATGE B [3] (VEU OFF)

        Diàleg. Diàleg. Diàleg. Diàleg.
        Diàleg. Diàleg. Diàleg.  □

                                          TRANSICIÓ...  [6]
```

Aquest format resultava molt pràctic d'aplicar. Tot seguit hi ha una explicació de què hem de fer per aplicar cada estil i per a què s'utilitza cada un. Podem saber a què correspon cada explicació pels petits nombres que hi ha a la dreta de cada estil:

[1] Premem "Ctrl+1". Aquesta mena de títol serveix per indicar, primer de tot, el número de l'escena, després, si ens trobem en un espai interior o bé exterior, el lloc on se situa l'acció que es desenvoluparà tot seguit i finalment el moment del dia (normalment només es posa dia o nit, i s'especifica l'hora en el punt següent). Automàticament es posa en majúscula. L'anomenem "encapçalament".

[2] Premem "Ctrl+2". Aquesta és la part més narrativa del guió. Aquí és on descrivim l'espai, on citem i/o presentem els personatges, sempre en majúscula, i on narrem les accions que estan succeint. També podem afegir aquí alguna cosa a remarcar que ens sembli important. L'anomenem "descripció".

[3] Premem "Ctrl+3". Aquí hi escrivim el nom del personatge, presentat prèviament en el punt anterior. És important que un cop hem decidit el nom del personatge no el variem en el transcurs del film. Si aquest personatge parla però no directament, és a dir, sentim el que pensa, llegeix alguna cosa... ho indiquem posant-ho entre parèntesis al costat del nom. Sempre es posa automàticament en majúscula. L'anomenem "personatge".

[4] Premem "Ctrl+4". Aquest estil només l'utilitzem quan volem remarcar algun tret característic del personatge, o per exemple el seu estat d'ànim en aquell moment, si crida, si està cansat... va sempre entre parèntesis i és opcional, tot i que molt recomanable. L'anomenem "acotació".

[5] Premem "Ctrl+5". És bàsicament el diàleg que té el personatge que el diu. Podem afegir-hi "PAUSA" quan volem que hi hagi un moment de silenci entre frase i frase, tot i que hem de deixar que els actors es facin una mica seus els papers i donar-los llibertat. Això també ho hem de tenir present en les acotacions.

[6] Premem "Ctrl+6". Finalment, aquesta part ens indica quina transició volem al final de cada escena. Es posa en Majúscules automàticament.

En el meu guió he utilitzat totes aquestes parts, tot i que de manera lliure i una mica autodidàctica, ja que les coses que no tenia del tot clares les improvisava.

Ja resolt aquest apartat, vaig voler centrar-me en com adaptaria el llibre que havia triat. El llibre que he escollit, "Ho sento, us heu equivocat de número", d'Allan Ullman i Lucille Fletcher, és un llibre curt, d'unes cent pàgines aproximadament, que era ideal per començar a guionitzar, ja que no feia falta treure gaires escenes, ja estava traduït al català i a més a més, personalment, crec que és un llibre fantàstic, amb un final impressionantment ben trobat que no t'esperes. Ambientat en els anys quaranta, explica una nit en la vida de la Leona Stevenson, una dona repel·lent i antipàtica, neuròtica, que té la facultat de caure't malament a la primera pàgina. Immensament rica gràcies al seu pare, està casada amb un home, en Henry Stevenson, qui només la vol pels diners. Hi ha tot de personatges secundaris, s'ha de dir que una mica plans, no gaire treballats (és normal en una novel·la tan curta) però, tot i això, és una obra molt ben resolta (no explicaré el final ja que és el millor que té aquest llibre, així que qui el vulgui saber...). La història comença quan aquesta dona, que es creu tan malalta que no pot ni sortir del llit, sent per culpa d'un encreuament de línies una conversa entre dos sicaris que pretenen assassinar a una dona. Ella, que és una mica ximpleta, no sospita mai que és ella la que ha de ser assassinada, tot i que l'espectador ho veu de seguida. Per això és tan genial.

En el meu guió, tot i que he seguit bastant l'argument, he hagut i he volgut canviar algunes coses. Primer de tot, vaig canviar-li el nom. Leona és un nom que trobava massa horrorós i antiquat per deixar-lo, així que és l'únic que he canviat. El vaig substituir per Caroline, ja que trobo que sona repel·lent igual que el personatge, el qual pràcticament no he tocat.

També vaig canviar l'ambientació de l'obra. He mantingut l'espai (els Estats Units) tot i que l'he intentat adaptar als temps que corren, provant d'infiltrar les noves tecnologies. Així doncs, la Leona que rebia telegrames i trucava a l'operadora ha estat substituïda per la Caroline que rep missatges de text des del seu mòbil i que escriu en un blog a través del seu ordinador portàtil. He volgut fer una mica de joc amb el nom

de Leona, posant-lo de sobrenom en el blog de la Caroline, perquè si hi ha algú que llegeix el llibre i després el guió, ho vegi i se n'adoni.

A part d'això, he intentat donar una mica més de vida a altres personatges secundaris, com ara el pare, en Jim Cotterell, qui he intentat de fer una mica carismàtic per donar un toc d'humor a l'enredada troca.

Un dels punts que més em va desmoralitzar va ser quan vaig descobrir que ja s'havia fet una pel·lícula d'aquest llibre, que encara no he vist tota per por a copiar-ne trossos o que m'influeixi en la meva feina. He de dir que vaig veure el començament i era exactament igual que el que jo havia pensat. Això va ser una estocada una mica dura de pair, i vaig estar a punt de canviar-lo, però m'agradava tant que al final el vaig deixar tal i com jo l'havia pensat. No opinaré sobre la pel·lícula ja que no he mirat com el seu guionista n'ha fet l'adaptació (encara).

Portada del llibre citat.

Tot i que he intentat mantenir-me bastant fidel a l'obra original, he hagut d'ometre o variar alguns punts, personatges i fins i tot escenes que la feien massa confusa. El que si que he hagut de canviar gairebé en la seva totalitat és el diàleg; no el contingut global, que és el mateix, sinó més aviat l'argot en què estava escrita. Hi havia paraules que ara ja no les utilitzem, i menys en el registre col·loquial al que estem avesats. Per citar-ne alguna, per exemple l'expressió "Tal vegada", el tractament de vostè utilitzant la paraula "vos"... entre molts altres. El final, no vaig ni plantejar-me canviar-lo. És magistral, podria haver estat pensat per algun entès en el tema, fins i tot pel gran mestre Alfred Hitchcock.

Finalment, vaig decidir que el títol no el canviaria, sinó que l'escurçaria, ja que era massa llarg per tractar-se d'un film. Així, l'anterior "Ho sento, us heu equivocat de número", ha passat a ser un "Us heu equivocat de número".

CONCLUSIONS I OPINIÓ PERSONAL

El resultat final del meu treball de recerca ha sigut la creació satisfactòria d'un guió adaptat en principi a punt per a ser rodat, a partir d'un esquema i unes nocions que he anat adquirint mentre el feia.

Gràcies a aquest treball he après que la feina de guionista és molt més difícil del que ens pensem, que no es tracta només d'agafar una idea i passar-la a paper, sinó que has de tenir en compte tota una pila de punts clau que són essencials perquè la teva obra sigui vàlida, i que tot i així et serà difícil obtenir el resultat que esperaves.

Però, tot i els problemes que m'he trobat, no em penedeixo d'haver escollit aquest tema. Tot i la manca de temps que hem tingut, tot i els lapsus que he patit, els moments d'angoixa per por de no acabar, els cops que he pensat que tot això m'anava gran... Sé que aquest guió no és ni de bon tros perfecte, que deixa bastant a desitjar i que segurament no quedi enlloc més que en un paper imprès, però al menys sé que és meu, que jo li he donat forma, que m'hi he esforçat. Per això no me'n penedeixo i espero que sigui el primer de molts altres.

Per a mi, el cinema no és només el setè art; és l'art que combina els altres sis per fer-ne una cosa nova, sense conflictes, on la literatura ens explica una història amb un xiuxiueig, l'arquitectura ens construeix una forma, la música ens canta uns sentiments, la pintura ens dibuixa unes sensacions amb milers de colors, la dansa ens fa ballar la imaginació i l'escultura ens fabrica un bonic record, tots ells convivint amb total harmonia.

Fotograma de la ficció "E.T", de Steven Spielberg.

BIBLIOGRAFIA

Llibres:

- COMPARATO, Doc (1989) *El Guió, art i tècnica d'escriure per al cinema i la televisió.* Bellaterra. Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.
  ISBN 84-7488-677-5

- SEGER, Linda(1992) *El arte de la adaptación. Cómo convertir hechos y ficciones en películas.* Nova York. Ediciones Rialp.
  ISBN 978-84-321-2976-6

- PORTER, Miquel i GONZÁLEZ, Palmira (1988) *Las claves del cine*. Barcelona. Editorial Ariel.
  ISBN 84-344-0440-88

- ROMAGUERA, Joaquim (1999) *El lenguaje cinematográfico. Gramática, géneros estilos y materiales.* Madrid. Ediciones de la Torre.
  ISBN 84-7960-236-8

- ALBA, Isabel (1999) *Detrás de la cámara.* Grupo Anaya.
  ISBN 84-207-9216-0

- VARIS, (2007) *Manual de sinònims i antònims*. Barcelona. Vox.
  ISBN 978-84-8332-959-7

- ULLMAN, Allan i FLETCHER, Lucille (1983) *Ho sento, us heu equivocat de número.* Barcelona .Edicions de la Cua de Palla.
  ISBN 84-297-2055-3

Internet:

- ABC GUIONISTAS, Jesús Ramos Moreno. "El portal del guión"
  [Dates de consulta: 21/08/2010, 30/08/2010, 07/09/2010, 10/10/2010]
  < http://www.abcguionistas.com>

- DURAN CASTELLS, Jaume. “Mecanismos de la narrativa audiovisual de ficción” [Dates de consulta: 14/07/2010, 07/09/2010] < http://www.scribd.com/doc/10764618/Jaume-Duran-Castells-Mecanismos-de-La-Narrativa-Audiovisual-de-Ficcion>

Xerrades:

- Els Juliols de la UB. “La ficció cinematogràfica avui”. Coordinat per Jaume Duran Castells. [Dates d’assistència: Del 12/07/2010 al 16/07/2010]
  - *L’art de la ficció*, de Jaume Duran Castells.
  - *Les noves narratives i el guió 2.0*, de Marta Libertad.
  - *Estètica i cinema*, de Domènec Font.
  - *Enfront de la situació expansiva: Itineraris cap a un nou règim espacial i temporal en l’univers de la ficció audiovisual*, de Juan José Caballero Molina.
  - *Ficcions cinematogràfiques versus ficcions gràfiques. Del cel·luloide al paper, i viceversa*, d’Emma Bosch Andreu.
  - *Les ficcions dels videojocs*, d’Oriol Boira.
  - *Les sèries televisives de qualitat*, de Jaume Macià Viles.
  - La *ficció interactiva: més enllà del cinema i la televisió*, de Ferran Clavell Corbera.
  - *L’articulació de la tecnologia digital en el cinema de ficció*, de Sergi Villagrasa Falip.
  - *La ficció cinematogràfica: sis propostes per al segle XXI*, de Jaume Duran Castells.